
Le narrazioni del carcere di Goliarda Sapienza: una commistione di pratiche, generi e codici

*Les récits de prison de Goliarda Sapienza : un mélange de pratiques, de genres et
de codes*

*The Prison Narratives of Goliarda Sapienza: A Mixture of Practices, Genres and
Codes*

Mara Capraro



Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/cei/9090>

DOI: 10.4000/cei.9090

ISSN: 2260-779X

Editore

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Edizione cartacea

ISBN: 978-2-37747-257-4

ISSN: 1770-9571

Notizia bibliografica digitale

Mara Capraro, «Le narrazioni del carcere di Goliarda Sapienza: una commistione di pratiche, generi e codici», *Cahiers d'études italiennes* [Online], 32 | 2021, online dal 01 mars 2021, consultato il 28 mars 2021. URL: <http://journals.openedition.org/cei/9090> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/cei.9090>

Questo documento è stato generato automaticamente il 28 mars 2021.

© ELLUG

Le narrazioni del carcere di Goliarda Sapienza: una commistione di pratiche, generi e codici

Les récits de prison de Goliarda Sapienza : un mélange de pratiques, de genres et de codes

The Prison Narratives of Goliarda Sapienza: A Mixture of Practices, Genres and Codes

Mara Capraro

- 1 Il profilo autobiografico di Goliarda Sapienza, nota particolarmente ai giorni d'oggi in seguito al travolgente successo del suo romanzo postumo *L'arte della gioia*, delinea in realtà i contorni di una figura sfaccettata e poliedrica. Attrice per il teatro e per il cinema¹, 'cinematografara'² al fianco del suo primo compagno Citto Maselli, romanziera, autrice di *pièces*, «episodica giornalista militante»³, Sapienza sembra mettere in rilievo, in modo del tutto emblematico nel panorama italiano del '900, la labilità delle linee di confine tra produzione letteraria e altre pratiche intellettuali ed artistiche. La scrittura letteraria, quel faticoso «lavoro-arte-mestiere»⁴ a cui iniziò a consacrarsi interamente dalla fine degli anni '50, non fu che il tassello terminale di un *iter* caleidoscopico che la spinse a «fare tutti i mestieri»⁵.
- 2 Tale dato di rilievo inizia ad emergere notevolmente negli studi critici sull'autrice degli ultimi anni, attraverso una graduale presa di coscienza dell'imprescindibilità di uno sguardo globale sulle diverse attività di Sapienza che tenga conto delle relazioni e ibridazioni tra il versante letterario e quello definito da Michela Cometa del «doppio talento»⁶ — e, nello specifico, del paradigma tracciato da Maria Rizzarelli della scrittura finzionale delle attrici-scrittrici⁷ — e, d'altra parte, lo sporadico impegno giornalistico. L'ampliamento e la problematizzazione del terreno di indagine indotti da tali apporti critici ci consentono di adottare una nuova angolatura attraverso cui sondare l'esperienza che marcò maggiormente la vita e la carriera artistica della scrittrice e che

fu il più attivo condensatore di contaminazioni e passaggi tra pratiche, generi e codici semiotici differenti: la detenzione.

- 3 Difatti, durante la sua breve reclusione, la scrittrice raccolse una serie di appunti di cui un'ingente parte è oggi edita nella sezione «Carcere di Rebibbia» dei taccuini pubblicati postumi con il titolo *Il vizio di parlare a me stessa* (2011), a partire dai quali prenderà forma il romanzo sulla detenzione *L'università di Rebibbia* (1983) e, in seguito, un progetto di trasposizione teatrale di tale opera, edito postumo nella raccolta *Tre pièces e soggetti cinematografici* (2014). Inoltre, all'intersezione tra la scrittura diaristica e finzionale, si colloca una singolare forma di militanza, la quale denota l'insorgenza di una coscienza civica nei confronti delle problematiche carcerarie e che vide la scrittrice prender parte, per la prima volta, a un dibattito pubblico attraverso i media e pubblicare un articolo sulle condizioni del carcere femminile di Voghera, nel marzo del 1983.
- 4 La consistenza e la natura polimorfica del corpus inerente alla detenzione di Sapienza mettono in luce la fecondità intellettuale ed artistica che scaturì dall'esperienza della scrittrice, rivelando dunque la necessità di uno studio mirato ad individuare i rapporti intercorrenti tra le varie operazioni svolte e il modo in cui le forme e i motivi della narrazione carceraria evolvono nella mutazione intermodale da un genere all'altro. In modo trasversale, si cercherà inoltre di cogliere la peculiarità legata alla condizione di donna detenuta e autrice, ponendo particolarmente in rilievo il significativo contributo di tali prassi nel quadro di una più o meno diffusa afonia e «invisibilità indifferenziata»⁸ delle donne nei contesti di reclusione.

Il carcere: una sperimentazione di morte civile e rinascita artistica

- 5 Nell'ottobre del 1980, mentre versava in condizioni di indigenza a causa dei numerosi rifiuti editoriali dell'*Arte della gioia*, Sapienza fu incarcerata, per qualche giorno, nella prigione femminile di Rebibbia in seguito ad un furto di gioielli a un'amica e al tentativo di rivendere gli stessi utilizzando come pseudonimo il nome della 'personaggio'⁹ del suo romanzo inedito, *Modesta*. Non è necessario soffermarci sull'eccentrica vicenda giudiziaria e sui risvolti mediatici che scaturirono dal soggiorno detentivo della scrittrice, quanto piuttosto cercare di portare alla luce le motivazioni intrinseche che condussero una figura pubblica e una «donna perbene» — come riporta curiosamente il sottotitolo della prima edizione Rizzoli dell'*Università di Rebibbia* — a compiere un tale atto.
- 6 In una lettera inedita indirizzata a Sergio Pautasso e in altre occorrenze¹⁰, Sapienza afferma di aver voluto «sperimentare» la detenzione per morire civilmente, assistere ad un «funerale» pirandelliano: «Il Pirandello che c'è in me ha capito — a posteriori — che cercavo un funerale, cosa che ho avuto in pieno. Non fa male morire qualche volta, rigenera il senso dell'umorismo»¹¹. Il desiderio di affrancamento dalla società e di rin vigorimento del proprio sguardo su di essa attraverso un'immersione nell'universo della devianza rappresenta una chiave interpretativa dei moventi dell'incarcerazione che — pur emergendo retrospettivamente — sembra vidimata dallo spoglio di alcuni appunti inediti scritti durante la prigionia. Essi mostrano, in effetti, un sentimento ambiguo della scrittrice, oscillante tra la delusione di constatare come il carcere non

sia, in realtà, che una riproduzione della società («Una volta forse la prigione era qualcosa di assolutamente differente dal “fuori”. Adesso è chiaro che qui non c’è che il concentrato di quello che è fuori»)¹² e la fascinazione nei confronti di quello che, nel suo incessante rapporto osmotico con il sociale, appare come un regno della ‘trasparenza’¹³ e che, in virtù di ciò, possiede un’importante valenza formativa. In queste pagine, si configura dunque un «viaggio nel pianeta carcere»¹⁴ inteso come un itinerario cognitivo, sul piano ontologico e socio-culturale, nel territorio della devianza: «Venite a Rebibbia a sapere chi siete e a ritrovare l’uomo» o ancora «Venite a Rebibbia a conoscervi e a sapere chi è l’uomo del 1980»¹⁵.

- 7 Da un lato, le ragioni dell’incarcerazione di Sapienza denotano la singolarità dell’operazione artistica che da tale esperienza deriva, discostando significativamente la produzione dell’autrice dal vasto repertorio della letteratura detentiva, soprattutto di stampo politico, della seconda metà del ’900 italiano. In effetti, pur giungendo sovente ad analoghi risultati nella rappresentazione del cronotopo carcerario, una netta divergenza è determinata dalla specularità dei percorsi che conducono ad una scrittura di dissidenza: per Sapienza, il carcere non costituisce una forma di “espiazione” del proprio eroismo civico — come nel caso degli scrittori detenuti a causa di un’ideologia politica — su cui si innesta una critica nei confronti di quella società che li ha esclusi, bensì l’oggetto di una *quête*, di una paradossale volontà di liberazione dalla società a partire dalla quale prende forma un tentativo di rivelare al mondo esterno la caratura della propria esperienza e di denunciarlo assumendo uno sguardo decentralizzato e più nitido su di esso¹⁶.
- 8 D’altra parte, gli effetti di questa morte civile devono essere valutati secondo l’ottica di una vera e propria rinascita artistica nel percorso della scrittrice. La critica ha già messo in risalto tale rivoluzione nei termini di un passaggio da una fase «analogico-introspettiva», incentrata sull’io e sui suoi processi di ricostruzione mnemonica (che caratterizza i primi due romanzi *Lettera aperta* e *Il filo di mezzogiorno*), ad una fase «espressionista-interattiva»¹⁷ (che incorpora *L’università di Rebibbia* e il suo *sequel*, ovvero *Le certezze del dubbio*), marcata da nuove modalità di rappresentazione del dato esperienziale, evidenti particolarmente nell’uso del tempo presente, e dall’emergenza di una alterità — la comunità carceraria — foriera di nuovi procedimenti espressivi quali il dialogismo e, più in generale, le interazioni tra i personaggi. L’esperienza della reclusione rappresentò, quindi, il motore di un nuovo approccio allo strumento artistico e il catalizzatore di molteplici istanze in cui l’eclettica versatilità del talento di Sapienza troverà la sua più prolissa espressione. Ragione per cui, concentrandoci dapprima sull’*Università di Rebibbia*, illustreremo alcuni elementi sottesi a questa svolta e che appaiono preliminari alla comprensione della poliedrica attività sul carcere; in particolare, l’aspetto che riteniamo fondante nello studio della prolifica rinascita artistica post-detentiva è la stretta correlazione tra gli intenti soggiacenti all’operato artistico e la mutazione di forme e motivi imposta dalla nuova materia oggetto della narrazione.
- 9 Come accennato, l’increspatura in quel fluido rivolo delle narrazioni di sé che compongono il cosiddetto «ciclo delle contraddizioni»¹⁸ risiede in una narrazione che prende avvio da una presa diretta dalla realtà, sotto la forma della testimonianza al tempo presente, e nel dislocamento del baricentro dal processo introspettivo ad una tensione tra l’io e l’altro. La ricerca dell’io all’interno del «carcere-inconscio»¹⁹ è, in realtà, l’espedito per documentare uno sfondo storico-sociale più ampio, ciò che

Patrizia Violi definisce un «attante collettivo di cui, in qualche misura, [l'io] diviene portavoce»²⁰. Pur rifiutando ciò che la scrittrice stessa definisce le «sciocchezze alla libro ancora neorealistiche»²¹, l'esperienza carceraria segna il principio di una pratica scrittoria imperniata sull'aspirazione ad uno statuto di autenticità e sull'inserimento del singolo nella memoria storica di una collettività: questi due elementi rivelano significativamente l'intento testimoniale dell'opera e la inscrivono in una determinata prospettiva ricettiva. In altri termini, ciò che contraddistingue il romanzo della detenzione è la prefigurazione di un destinatario implicito a cui si rivolge un'azione disvelatrice, che si constata tanto nel tentativo di scardinare i pregiudizi indissolubilmente legati a quell'universo oscuro e stigmatizzato del carcere, quanto in un'azione di denuncia del sistema carcerario.

- 10 Da un punto di vista narrativo e stilistico, se l'impianto polifonico della narrazione e l'insistente ricorso al mimetismo linguistico costituiscono uno strumento proficuo per fare affiorare e conferire una voce autonoma a questa alterità opaca, il principale discrimine va dunque rintracciato in quei contorni sfumati che definiscono le tassonomiche linee di confine tra narrativa autobiografica e testimoniale e, più specificamente, nella «tendenza a tenere unite narrazione del sé e volontà di testimoniare qualcosa anche al di là del proprio vissuto personale»²². In questa prospettiva, si iscrive, difatti, la centralità di un taglio descrittivo-documentaristico nella rappresentazione dell'universo carcerario — «Ho fatto in modo di essere una macchina da presa che osserva e filma»²³, asserisce in una lettera a Pautasso — il quale si ricollega a quel processo di occultamento della fantasia indicato, sin dalle prime pagine del libro, quale *conditio sine qua non* per narrare il proprio trauma esperienziale. *L'università di Rebibbia* presenta così i connotati di un diario intimo e di un'inchiesta socio-antropologica nella comunità deviante, in cui al realistico racconto della dolorosa percezione della reclusione corporea si accompagna l'effervescente resoconto della sperimentazione di un nuovo modello di collettività, di una ricerca volta a cogliere le analogie e i contrasti tra il 'dentro' e il 'fuori' attraverso un vaglio dei modelli di socievolezza che vigono all'interno della comunità carceraria.
- 11 Parallelamente a quanto detto, sul piano dei contenuti, il rapporto tra l'io e il collettivo carcerario si articola intorno a reiterati motivi polisemici, dettati dunque dalla volontà di disvelare il carcere tessendo una fitta trama di antitesi e riflessi che gravitano intorno al binomio carcere-società. Particolarmente esemplificativa è la ricorrente metafora della 'centrifuga': da un lato, essa rappresenta la sottomissione a una norma egemonica collettivamente definita ed è, dunque, accostata al «genio della centrifuga sociale»²⁴; al tempo stesso, l'immagine della centrifuga deriva da quel dinamismo sonoro ed energetico fondato su una condivisione empatica di intenti — realizzabile solo nel regno dell'estrema trasparenza — che contraddistingue il collettivo carcerario: «Sono in una centrifuga: correre, avere fretta, urlare come loro non mi porterebbe ad altro che a essere assorbita dalla furia passionale di questa centrifuga»²⁵.
- 12 Inoltre, la preponderante presenza della corporeità, tratto distintivo della scrittura di Sapienza, sembra agire come un collante, un elemento di aggregazione nella strutturazione di un nuovo microcosmo deviante che si contrappone alla società 'normale' per la sua vitalità primigenia — si veda, a tal proposito, il valore simbolico rivestito dal 'grido' e dal 'riso' come atti di sovvertimento dell'ordine che si propagano dal singolo al collettivo²⁶, a partire dalla metafora stessa della centrifuga — e per una comunione empatica di pulsioni e intenti che sfocerà nell'elaborazione di un nuovo

modello comunicativo, il «*linguaggio primo*»²⁷ delle emozioni. In questa sua funzione aggregativa ritroviamo, dunque, un corpo che eccede la norma e che — nella sua esuberante eccedenza — diviene, per la scrittrice, un importante strumento di resistenza alla coercizione. Tuttavia, nell'*Università di Rebibbia*, il corpo è anche il perno di una denuncia dell'istituzione carceraria: un corpo docile e avvilito, oggetto del disciplinamento e della degradazione a cui la detenzione sottopone. La rappresentazione della corporeità racchiude, dunque, molteplici significazioni che, dalla scrittura romanzesca fino alla trasposizione teatrale, assumeranno sfaccettature diverse in base alla pratica svolta e al supporto mediale che le accoglie.

- 13 Da questa preventiva analisi dei precipui punti di svolta che si insinuano nel percorso artistico di Sapienza a partire dall'*Università di Rebibbia*, emerge una fondamentale interdipendenza tra intenti — il disvelamento del carcere — e piani tematico-espressivi che la trattazione del carcere sottenderà nelle sue intersezioni tra pratiche, generi e codici diversi.

Disvelare e denunciare il carcere: dai taccuini alla militanza

- 14 Prima di addentrarci nella questione della trasmutazione di codici che attraversò la narrazione di Rebibbia nel passaggio dal genere romanzesco a quello teatrale, è necessario soffermarsi su una serie di nodi critici che emergono dalla messa a fuoco dei moventi scrittori e che rivelano un'inevitabile giuntura tra la scrittura e una sporadica forma di militanza che seguì il soggiorno detentivo di Goliarda Sapienza. Dalle svariate interviste rilasciate sui giornali dell'epoca e la partecipazione ad un programma televisivo nel 1984 fino alla redazione di un articolo, sotto forma d'inchiesta, per denunciare le condizioni della prigione di Voghera, tutte queste pratiche extra-letterarie possiedono un importante valore paratestuale se considerate come dei filtri da cui traspaiono gli intenti alla base della produzione letteraria e la conseguente confluenza di forme e motivi. In altre parole, le pratiche militanti sembrano corroborare una forma di azione che è già implicita nella scrittura²⁸. Cercheremo dunque di mostrare come, a partire dalla scrittura dei taccuini, si delinei una prassi che risponde ad una volontà di disvelamento — con intento de-stigmatizzante — della comunità carceraria e di vera e propria denuncia del carcere, e in cui le frontiere tra letteratura e militanza risultano labili. Questa duplice operazione si innesta sulla compresenza di due assi ermeneutici che contrappongono il carcere in quanto assembramento di individui, comunità deviante, e il carcere in quanto istituzione penitenziaria.
- 15 Nella sezione dei taccuini *Il vizio di parlare a me stessa* intitolata «Dopo Rebibbia», Sapienza constata, con una punta di amara rassegnazione, quanto la propria esperienza di morte civile risulti incomprensibile agli occhi di chi ignora la realtà carceraria, affermando infine: «Volevo vedere il mio funerale e ci sono riuscita: adesso non resta che guardare incamerare e dopo scrivere e agire»²⁹. Ciò che emerge da queste pagine redatte durante la fase post-detentiva è un'indispensabile complementarità tra lo scrivere e l'agire provocata dall'insofferenza nei confronti del bigottismo sociale che marchia, in modo degradante, la devianza: «[...] qui la galera è più atroce e definitiva: tutti i morti del mio passato si sono fatti vivi [...] per impormi le loro idee, condannarmi, accusarmi»³⁰. Inoltre, è rilevante sottolineare come, subito dopo, la

scrittrice denoti un'amplificazione di quest'attitudine quale fattore di una discriminazione di genere, mettendo in rilievo quella problematica di una «deviazione patologica»³¹ socio-culturalmente attribuita alla donna che permea gli studi odierni sulla devianza femminile: «[...] mentre per Pasolini, deviato come me anche se cattolico e omosessuale, tutti hanno sempre accettato la sua deviazione e anzi l'hanno ammirata, per me non è così, per me donna c'è la degradazione in ogni atto deviante che io possa compiere»³². In tal senso, soprattutto nel versante della scrittura, la de-mitizzazione del carcere è accompagnata da una messa in questione sulla criminalità femminile volta ad interrogare sia quanto essa sia il frutto di una dipendenza dall'uomo sia il modo in cui la donna percepisce il proprio status deviante³³.

- 16 Al di là di quest'importante puntualizzazione che concerne il carattere peculiare di un'operazione svolta da una donna detenuta e autrice, va messo in rilievo come queste dichiarazioni della scrittrice sottintendano una tensione destabilizzante dei paradigmi morali socialmente codificati e definiscono una prima forma di confluenza tra scrittura e militanza in una pratica disvelatrice che sarà volta a porre in evidenza un'immagine del carcere in quanto alterità rivelatrice rispetto alla società. Difatti, le interviste rilasciate da Sapienza in quegli anni, i taccuini e la rielaborazione finzionale convergono nell'intento di mostrare come il carcere in quanto «concentrato di quello che c'è fuori» sia un «polmone non visibile» che pompa sangue «al grande corpo fuori che si vede»³⁴ e come la 'trasparenza' stessa nella riproduzione del mondo esterno profili l'immagine di universo a sé stante, un «villaggio primitivo»³⁵ con delle proprie leggi interne di governo in cui le costruzioni ideali vengono smantellate dalla vera natura degli individui.
- 17 In prima istanza, è indispensabile sottolineare come, a partire dalla scrittura diaristica fino alla finzione romanzesca, tale questione si inserisca in quel *focus* preminente che la scrittrice rivolge ai meccanismi identitari, relazionali e aggregativi all'interno della comunità carceraria, concepita simultaneamente quale mezzo di osservazione — e critica — del mondo esterno e luogo di sperimentazione di una nuova collettività. In alcuni appunti inediti è interessante, a tal proposito, notare come già dalla scrittura privata emerga quell'interlocutore implicito che ritroveremo a tre riprese anche nella scrittura romanzesca, ossia un 'voi' che connota simultaneamente lo snodo contrastivo tra le due dimensioni e la necessità di una rivelazione.
- 18 L'intervista durante il programma televisivo condotto da Enzo Biagi nel 1984 sembra condensare i nuclei che sono alla base di tale operazione³⁶. Da un lato, la scrittrice rimarca la sua volontà di testimoniare il carcere quale pretesto per svelare la società da una prospettiva marginale: «a casa mia si diceva che il proprio Paese si conosce solo conoscendo il carcere, l'ospedale e il manicomio», afferma in tono provocatorio. In quest'ottica, mostrare l'universo deviante come un'immagine riflessa del sociale — una lente di ingrandimento attraverso cui osservarlo — equivale, al tempo stesso, a normalizzarlo e a denunciare come l'invisibilità in cui esso riversa derivi dall'inconscia abiezione, o 'paura', di ciò che sta ai margini e perturba la stabilità del centro. Nelle ultime pagine dell'*Università di Rebibbia*, la scrittrice dichiara esplicitamente:

Volevo solo, entrando qua, tastare il polso del nostro Paese, sapere a che punto stanno le cose. Il carcere è sempre stato e sempre sarà la febbre che rivela la malattia del corpo sociale: continuare a ignorarlo può portarci a ripetere il comportamento del buon cittadino tedesco che ebbe l'avventura di esistere nel non lontano regime nazista. Come sapevo, con poca spesa di «paura» ho sentito la grande febbre di centinaia di individui eccezionali — politici e no — che solo perché

dissentono nei modi che da sempre sono stati quelli primari di dissentire, vengono segregati³⁷.

- 19 D'altra parte, dall'intervista del 1984 si evince anche come il proposito di disvelare come «lì dentro c'erano solo persone come sono io [...] come sono io se non rubavo, cioè persone eccezionali» non sia scevro di uno slancio verso una figurazione edulcorante della comunità carceraria come luogo in cui «il vero talento viene riconosciuto». Per Sapienza, 'demistificare il tabù' carcerario vuol dire mostrarne il volto di una realtà marginalizzata in quanto «febbre che rivela la malattia del corpo sociale», ma che possiede un potenziale recondito in quanto tensione alla regressione degli individui ad uno stadio pulsionale³⁸, oltre che linguistico e sentimentale, primigenio: «Il carcere è un tabù e io l'ho demistificato. [...] La prigionia mi ha ridato valori che stavo perdendo piano piano, come l'amicizia, la solidarietà. E ha ripulito il mio linguaggio: è più diretto»³⁹. Un passaggio dell'*Università di Rebibbia* permette di cogliere meglio tale processo connesso alla costruzione di una sorta di prototipo di uno stadio pre-normativo:

Qui le categorie del valore di ognuno vengono alla luce con una chiarezza assoluta, e non c'è modo di nascondere ad altri, né tanto meno a noi stessi, la nostra natura. Questo mi chiarisce finalmente il vero perché del terrore che tutti abbiamo della galera: ereditariamente sappiamo che là dentro non ci sarà più possibile tenere in piedi la «costruzione ideale» che noi stessi, aiutati dai soldi, la cultura, le buone maniere, diligentemente ci siamo costruiti fuori⁴⁰.

- 20 Se, da un lato, scrittura e militanza si intersecano in questa pratica disvelatrice, d'altra parte, l'insistenza sull'«attualità» dell'argomento trattato — già contenuta nella lettera a Pautasso testé citata — sembra dovuta all'urgenza di un impatto più marcatamente etico-politico della propria opera nella denuncia della galera come «il male più terribile»⁴¹, anticipando così il graduale intensificarsi di una vena di contestazione della situazione carceraria. Una lettera inedita che la scrittrice inviò, nel settembre del 1983, alla giunta regionale dell'Abruzzo per la promozione culturale dell'*Università di Rebibbia* delinea chiaramente i contorni di un'operazione di «denuncia di una situazione italiana giudiziariamente drammatica» la cui «pregnante attualità»⁴² necessita di un'ampia diffusione. In quegli anni cruciali che seguirono la pubblicazione del romanzo, si assiste all'acuirsi di un impegno attivo rivolto alle problematiche carcerarie — come si evince anche dalla chiosa di una lettera inedita indirizzata a Sergio Pautasso nel 1983⁴³ — e ad un'esacerbazione di un tono di vera e propria denuncia che sfocerà, in modo particolare, nella redazione dell'articolo-inchiesta sul carcere di Voghera.
- 21 La poliedrica operazione di Sapienza assume uno spessore particolare se riferita alla specificità delle carceri femminili: tanto l'articolo quanto i processi scrittori rappresentano una delle prime voci di denuncia di una minorità penitenziaria che inizierà ad esser posta al centro del dibattito pubblico proprio verso la fine degli anni '70 e sembrano voler spianare il cammino verso una sistematizzazione del carattere peculiare della reclusione femminile che prenderà avvio il decennio successivo in ambito anglofono. Difatti, è opportuno sottolineare come, fin dai taccuini, la scrittrice tenda a sondare le conseguenze delle dure condizioni detentive attraverso lo spettro della condizione femminile, filtrando il modo in cui esse si coniugano al perpetuarsi di uno status di secolare coercizione e, di conseguenza, ad una diversa apprensione della carcerazione: «[...] la donna resiste meglio in carcere. Il perché è semplice: è sempre stata in casa (galera), sa lavorare a tante piccole cose e divagarsi, organizzandosi nei lavori consueti: lavare, spazzare, fare l'uncinetto»⁴⁴. L'operato di

Sapienza si configura, dunque, volutamente connotato in una prospettiva di genere, pur aspirando ad un universalismo teso a contestare la perdita della dignità umana del detenuto.

- 22 L'articolo sul carcere di Voghera fu pubblicato su «Quotidiano donna» l'8 marzo 1983 e si inserisce in una battaglia portata avanti dai movimenti femministi dell'epoca per la chiusura della prima prigione femminile che mise in atto delle tecniche di privazione sensoriale delle detenute⁴⁵. Esso contiene alcuni aspetti interessanti ricollegabili alla produzione letteraria e che concernono, particolarmente, l'osservazione dei meccanismi che l'istituzione penitenziaria attua sul piano del disfacimento identitario e dell'avvilimento corporeo della detenuta. Nell'inchiesta giornalistica, Sapienza si concentra particolarmente sulla sfera sensoriale e percettiva mettendo a nudo gli effetti di quest'inasprimento delle condizioni detentive negli anni del terrorismo italiano che si concretizzerà nella sperimentazione di Voghera. La scrittrice denuncia come l'assenza di colori, di gusto, di contatto umano e nutrimento intellettuale cagionino un'alterazione, un'atrofia per l'appunto, delle funzioni vitali delle detenute. Ed è interessante notare come, con osservazioni analoghe a quelle contenute nell'*Università di Rebibbia*, l'inerzia fisica e, ancor di più, l'assenza di rumore divengano sintomatiche di uno stato disumanizzante di assoggettamento, ossia di un cedimento totale alla veemente repressione detentiva: «È questo il terribile... Da due giorni non urlano più. O si sono rassegnate, o chissà cosa hanno escogitato per farle tacere»⁴⁶.
- 23 Benché l'esperienza di Rebibbia si iscriva in quel fortunato lasso temporale in cui «le nostre carceri erano ancora umane»⁴⁷ — ovvero la fase post-riforma del '75, di cui troviamo diversi accenni disseminati nel romanzo — già nella scrittura, dai taccuini alla finzione romanzesca, si profilava una velata denuncia di diversi meccanismi della socio-psicologia carceraria, quali il processo di 'de-responsabilizzazione' e di 'minorazione'⁴⁸ — i due procedimenti che interessano maggiormente le carceri femminili, in quanto «continuazione dello stato [di dipendenza] nel quale la donna ha vissuto fino a oggi»⁴⁹ — e la correlata degradazione corporea. Mentre il suggestivo *topos* dell'infantilizzazione, che apre la narrazione romanzesca e l'attraversa fino a riecheggiare nel romanzo della post-detenzione, condensa i primi due fenomeni mostrando la privazione di qualsiasi capacità azionale e decisionale imposta dall'istituzione penitenziaria, l'insistente allusione alla perdita del controllo del corpo e la ricca tessitura figurale intorno alla sfera animale manifestano lo stato di deterioramento corporeo e l'inesorabile abbandono di se stessi e di quel pesante involucro «che non fa che richiedere sforzi, gesti, appetiti insopportabili»⁵⁰. Del resto, la centralità stessa del corpo nell'*Università di Rebibbia* lascia trasparire un intento di denuncia di una condizione di disumanizzazione che passa attraverso la trasmutazione di quest'ultimo in un oggetto esposto allo sguardo altrui, come si constata fin dall'ingresso in carcere: «[...] con leggere spinte mi rotolano giù dalla macchina, depositandomi come pacco di poco conto sotto gli occhi di due donnine sorridenti e misere»⁵¹. Un corpo destinato a divenire un docile ingranaggio del dispositivo istituzionale: rilevante, a tal proposito, il contrasto netto tra il carattere artificioso, non spontaneo del «non-rumore»⁵² e dell'immobilità forzata, definita a più riprese 'innaturale' o 'forzata', dettata dal disciplinamento carcerario, e il dinamismo sonoro ed energetico a cui si è accennato quale tratto distintivo della comunità deviante.
- 24 Se una lettura in tal senso lascia emergere alcune analogie tra la produzione letteraria e giornalistica alla luce di una denuncia degli effetti della detenzione latente già nei

processi scrittori, il percorso evolutivo verso la pratica militante è ancor più facilmente tracciabile se si considera la presenza, nei taccuini e poi nell'*Università di Rebibbia*, di alcuni episodi paradigmatici di protesta contro la violazione dei diritti giuridici e umani delle detenute. Si fa riferimento alla scena della «grande negra ravvolta in un drappo bianco pesante», incinta di cinque mesi, che «fa lo sciopero della fame per ottenere il processo»⁵³ e all'episodio conclusivo del finto suicidio di Barbara, ultimo atto di rivendicazione di un asservimento divenuto inaccettabile: «Le hanno portato via le lettere del suo uomo quando hanno perquisito la cella, e questo forse... Chi lo sa! Chi sa mai quando uno decide che è meglio morire che continuare a subire?»⁵⁴. Questi due passaggi emblematici della denuncia delle condizioni carcerarie ci permettono di tessere un filo conduttore che dalla scrittura romanzesca, intrecciandosi all'attività giornalistica di Voghera, si riverserà nel progetto di trasposizione teatrale di Rebibbia, il quale si concentrerà proprio su questi due episodi chiave.

'Ri-mediare' il carcere: dalla scrittura romanzesca alla trasposizione teatrale

- 25 Il progetto teatrale *L'Università di Rebibbia* si distingue non solo all'interno del *corpus* di *pièces* di Goliarda Sapienza — pur condividendo la ricorrenza di certi motivi e procedimenti espressivi e, soprattutto, la ritualità dell'atto performativo che riscontriamo nella scena del suicidio⁵⁵ — ma anche nel panorama artistico dell'epoca, trattandosi di un'inconsueta teatralizzazione di un'esperienza detentiva accostabile, in tal senso, a *Haute Surveillance* e *Le Bagne* di Jean Genet, autore noto alla scrittrice. Come vedremo, nel caso di Sapienza, il dato esperienziale è mediato dalla presenza di un ipotesto, ovvero il romanzo omonimo da cui è tratto, che non risulta tuttavia vincolante nel conferimento di una certa autonomia all'operazione artistica svolta.
- 26 La consultazione del frontespizio del dattiloscritto inedito, conservato negli archivi privati Sapienza-Pellegrino, ci legittima ad etichettare il progetto come una «rielaborazione», un'«azione teatrale in un atto liberamente tratta dall'omonimo romanzo»⁵⁶, e ad asserire una genesi verosimilmente coeva alla redazione dell'articolo di Voghera e all'intensificarsi di un impegno intellettuale attivo della scrittrice sulla questione carceraria⁵⁷. Dunque, da un lato, l'analisi della trasposizione teatrale dell'*Università di Rebibbia* riveste un determinato interesse nell'ottica dello studio di una 'ri-mediazione' dalla narrazione ad un'altra forma di narrazione che è concepita per una «modalità di coinvolgimento» del pubblico diversa, ovvero la «mostrazione»⁵⁸, nel caso specifico la *performance* teatrale. D'altra parte, tanto la collocazione cronologica quanto lo scarto selettivo realizzato sul piano contenutistico nel passaggio dal genere romanzesco a quello teatrale inducono a non limitare le prospettive di analisi al processo estetico di trasmutazione di codici e a considerare tale trasposizione come il tassello conclusivo di un programma intellettuale ed artistico che — pur afferendo a pratiche, generi e codici espressivi eterogenei — mostra un'evoluzione organica che muove sui tracciati di medesimi intenti e sul ricorso ad analoghe modalità di trattazione del carcere. Per tali ragioni, l'osservazione degli elementi implicati nel processo di mutazione intermodale dal romanzo al teatro — con una specifica attenzione rivolta alla performatività del corpo, all'uso della deissi e alla costruzione scenica — procederà parallelamente al tentativo di inserire la trasposizione teatrale in una posizione di continuità rispetto al discorso sinora intrapreso.

- 27 Come si è accennato in precedenza, il progetto teatrale riprende, con lievi variazioni, due episodi già contenuti nella produzione diaristica e poi rielaborati nella finzione romanzesca: lo sciopero della fame e il tentativo di suicidio di una detenuta, seguito da «un vero e proprio tumulto di protesta verbale ma non violenta»⁵⁹ in cui le prigioniere si scontrano con le guardie. La centralità di questi episodi di contestazione della coercizione chiama in causa le teorie di Coupeau sul ‘costringimento’ quale matrice dell’arte teatrale, creazione di senso mediante «l’eliminazione di finzioni, di elementi di comodità»⁶⁰. Probabilmente, la scrittrice sarebbe pervenuta alla presa di coscienza di come il dispositivo teatrale avrebbe rappresentato il *medium* più adeguato — e più efficace in una prospettiva ricettiva — per fare emergere la condizione di repressione disumanizzante dell’istituzione detentiva. Vedremo, difatti, come lo sciopero della fame, il suicidio e la rivolta amorosa finale delle detenute contro le guardie costituiscono degli stimoli di riflessione rivolti ai potenziali spettatori allo scopo di denunciare il deterioramento della dignità umana e la violazione dei diritti del recluso attraverso il ricorso a strumenti propri del teatro, quali la performatività di un corpo che diviene un dato visibile e tangibile.
- 28 Nel progetto di trasposizione teatrale, la performatività del corpo assume un’accezione più marcatamente contestataria, perdendo quasi completamente quella funzione pragmatica ed espressiva che permeava il livello diegetico della narrazione romanzesca. Difatti, in parallelo alla sottrazione di scene interattive — in cui, nel romanzo, il non verbale possedeva un’importante valenza sul piano pragmatico-discorsivo e simbolico — si constata l’insistenza nella rappresentazione di un corpo provocatorio che si espone in modo diretto come oggetto dello sguardo altrui, quello di uno spettatore che è in realtà un surrogato del mondo esterno: «Il mio corpo pieno di vita e bello al massimo! Lo potete vedere anche, guardate, guardate quanto è bello»⁶¹, esclama la Mariuola rivolgendosi al pubblico. A partire da tale assunto, si dispiega, dunque, una denuncia che ha il suo perno nel corpo esposto delle recluse.
- 29 In primo luogo, come nella narrazione romanzesca, esso è raffigurato come il terreno di una rivendicazione che implica irrimediabilmente una sofferenza corporea: ciò si evince nel caso del corpo gravido della grande negra costretta a «morire di fame per ottenere d’essere processata»⁶² e, ancor di più, nella scena del suicidio, in cui l’atto di «oltraggiare il proprio bel giovane corpo»⁶³ diviene per tutte le detenute una forma di resistenza, un «simbolo assoluto di una speranza per il quale lottare»⁶⁴. In secondo luogo, i corpi costituiscono anche i punti di innesco della messa a nudo dell’avvilimento a cui la detenuta è sottoposta a causa delle condizioni coercitive. In effetti, quest’ultima problematica slitta esclusivamente sul piano della sessualità, di un desiderio carnale frustrato che dà ai corpi delle sembianze animalesche, riducendoli in «larve senza corpo o bestie sempre infoiate»⁶⁵. La questione della sessualità repressa era già presente nell’allusione all’uomo «assente» e «mitizzato»⁶⁶ nei taccuini e ripresa dalla scrittura romanzesca attraverso la descrizione delle «strategie compensatorie»⁶⁷ delle detenute, tra cui l’omosessualità; tuttavia, nella trasposizione teatrale, essa assume un tono tragico e diviene preminente incorniciando la narrazione e conferendole un’andatura a gradazione ascendente, in cui si passa dal piano immaginifico iniziale («appena visibili dietro pesanti sbarre, un gruppetto di uomini: proiezione del desiderio delle reclusione») ⁶⁸ all’incarnazione dell’«Uomo Assente» ⁶⁹ mediante l’apparizione finale delle guardie assalite da «quelle donne ormai indomabili nel loro furore»⁷⁰.

- 30 Se la scelta di concentrarsi su questi episodi e il modo in cui essi vengono trattati nella rielaborazione inscrivono chiaramente la trasposizione in quello slancio contestatario che dai taccuini aveva condotto Sapienza alla scrittura giornalistica, la scarsa incidenza di un'azione confinata ai margini e nella parte finale del testo ci esorta a spostare l'attenzione sull'importanza attribuita alle sequenze enunciative e alla costruzione scenica affidata ad una voce fuori campo. Esse possiedono un particolare interesse in quella prospettiva di disvelamento della comunità carceraria che, nel passaggio al genere teatrale, assume delle nuove sfumature.
- 31 Dal raffronto tra il romanzo e la trasposizione, notiamo come l'impoverimento del denso apparato polifonico romanzesco risulti a vantaggio di monologhi con una finalità «esplicativa», cioè «comunicante motivazioni, pensieri e azioni non rappresentate»⁷¹, che si inscrivono nel rapporto diretto tra il personaggio e il pubblico. In questa prospettiva, si inserisce, difatti, il lungo monologo cantato della Mariuola, che occupa quasi la metà del testo e ingloba al suo interno alcuni punti cardine di quella tensione disvelatrice e de-stigmatizzante che attraversava la scrittura e la militanza: il rapporto di rispecchiamento tra carcere e società condensato nella figura dello «specchio rivelatore»⁷² e l'esaltazione della comunità deviante che implica un ribaltamento della nozione stessa di libertà, intesa quale liberazione dagli schemi normativi e dall'alienante condizione in cui riversa il sociale: «Come potreste andare avanti se vi si "aprisse la testa" e vi fosse dato vedere le varie celle del ceto, del lavoro alienante, delle due stanzette misere ma con televisione, nelle quali vi tengono segregati?»⁷³. Nel monologo del personaggio, si constata, tuttavia, come il disvelamento della comunità carceraria implichi l'amplificazione di una costruzione contrastiva tra il dentro e il fuori, particolarmente evidente nell'insistenza sui deittici afferenti al quadro di emissione e ricezione dell'enunciato. Mentre già nella scrittura diaristica e romanzesca si riscontrava la presenza di un interlocutore implicito a cui si indirizzava la pratica di disvelamento, nella trasposizione teatrale i deittici risultano più volutamente marcati nel senso di una scissione tra il 'noi' della comunità deviante e il 'voi' della società esterna («voi "di fuori"»)⁷⁴, comportando così una connotazione specifica del destinatario a cui la *pièce* si rivolge. Dato ancora più significativo se si tiene conto che, secondo il principio della mimesi teatrale, la trasposizione permetterebbe l'instaurazione di un contatto diretto — privato di quel «filtro distributivo»⁷⁵ che è la voce diegetica — tra l'individuo deviante e la comunità normale, destinataria esplicita del discorso.
- 32 Tale procedimento rivela, dunque, la necessità di contrassegnare il carattere antitetico della comunità carceraria al fine di rivelarne i contorni — quei contorni edulcorati da una patina mitica pre-normativa — e criticare il sociale attraverso il suo filtro oppositivo. Ad esempio, la critica del linguaggio codificato (di quelle «belle parole incomprensibili forgiate dai soliti "professorini di morte"!») ⁷⁶, che occupa un posto preminente nel discorso della Mariuola, passa attraverso un importante ricorso al mimetismo linguistico — al linguaggio gergale e dialettale delle detenute che permea l'intero testo — il quale rappresentava già un espediente di primo piano nella produzione romanzesca. Accanto ad essa, si demarca una critica ancora più accentuata rivolta all'intessitura dei meccanismi relazionali e aggregativi della società: dal consumismo di massa e al classismo si passa, in modo più globale, alla perdita dei veri valori umani che sembrano, invece, imperanti nella messa in scena del collettivo carcerario. All'interno della trasposizione teatrale, le modalità di rappresentazione di

una comunità carceraria che si distingue rispetto al sociale per il recupero dei valori umani essenziali avviene tramite un'elaborazione scenica che riproduce ambienti, gesti e rumori in un'atmosfera mistica a metà strada tra il selvaggio e l'onirico, tra ciò che sta al di fuori della norma civilizzatrice e l'utopia. Ciò emerge fin dalla prima descrizione della dimensione spaziale e sonora della scena in cui l'azione si svolge:

La scena si apre su un immenso tunnel appena rischiarato da una mistica luce di cattedrale. In fondo, [...] un gruppetto di uomini: proiezione del desiderio delle reclusi, indugiano con strumenti. A volte li accordano, a volte li suonano intonando melodie ora sognanti, ora selvagge⁷⁷.

- 33 Quest'atmosfera si perpetua lungo tutto il testo, basso continuo della lunga sequenza enunciativa e di una scenografia che vede l'alternarsi della parola del singolo — quello della Mariuola che canta — e l'agire, in secondo piano, del collettivo carcerario; parola e azione che sembrano confluire in un'armonica e simbiotica sinfonia: «Man mano che la nostra protagonista racconterà la sua storia, tutte le abitanti-ospiti della galera prenderanno ad agire la tipica giornata del carcere: [...] chi lava il pavimento mormorando: “Almeno qua finalmente ho trovato lavoro!”»⁷⁸. Il focus su alcuni elementi, già presenti nella narrazione romanzesca e che si inscrivono in una ricca simbologia della condivisione, permette di tracciare una scala evolutiva in questa relazione tra il singolo e il collettivo all'insegna dell'intensificarsi di una tensione verso una dimensione mistica e sacrale: dalla «coperta bianca», «oggetto rarissimo»⁷⁹ che le detenute si contendono, allo *story-telling* quale condivisione di storie per alleviare una pena comune, fino all'empatia vera e propria che si manifesta nella già citata scena del suicidio, che diviene un rito collettivo «esoterico» con caratteri sacrali:

In pochi attimi, in un silenzio esoterico, il rito è compiuto, e mentre alcune delle ragazze si slanciano verso il fondo gridando per avere aiuto, le anziane sollevano la fanciulla dalle braccia sgarrate ma serena e la trasporteranno levandola verso l'alto come una santa di paese in una processione⁸⁰.

- 34 La scena si chiude, dunque, in un'atmosfera di comunione — incrementata da un avvicinamento tra detenute e guardie, «entrambe [...] vittime di questa tetra e crudele Società»⁸¹ — e nell'emergenza del carattere umano della condivisione empatica di sentimenti e pulsioni che contraddistingue l'universo deviante: «Su questa ammassata di dolore, amore, speranza, erotismo umanissima, il canto di gioia e di trionfo della Mariuola si leverà improvviso a chiudere lo spettacolo»⁸².
- 35 Notiamo dunque come, attraverso il ricorso a strategie ed espedienti propri del nuovo supporto mediale, il progetto teatrale *L'Università di Rebibbia* si plasma a partire da quelle medesime istanze, derivanti dal duplice intento di denuncia e disvelamento del carcere, in cui confluivano la narrazione romanzesca e la militanza.
- 36 Per concludere il nostro discorso, constatiamo come l'analisi del processo di transcodificazione che attraversò la trattazione del carcere dai taccuini fino alla scrittura teatrale pone in primo piano una serie di nuclei — narrativi, stilistici, tematici — basilari alla comprensione della portata stessa che l'esperienza detentiva ebbe nel percorso dell'autrice. Potremmo affermare che il carcere aprì una nuova dimensione, un nuovo portale percettivo nell'approccio alla realtà, da cui prende forma un'operazione che presenta indispensabilmente, per le varie ragioni affrontate, una genetica complessa e polimorfica, adattabile a diverse prassi intellettuali ed artistiche e in grado di sperimentare nuove soluzioni in funzione del linguaggio espressivo utilizzato, ma pur sempre riconducibile a determinati intenti: il disvelamento di una

alterità rispetto alla società e la contestazione della disumanizzazione che le viene imposta.

NOTE

1. La celebre interpretazione del personaggio di Dina nella commedia pirandelliana *Così è (se vi pare)* nel 1942 rappresenta l'esordio della carriera di attrice teatrale e, successivamente, cinematografica di Goliarda Sapienza — in seguito agli studi svolti presso l'Accademia Nazionale di Arte Drammatica Silvio D'Amico di Roma — che si protrarrà fino agli inizi degli anni '60, subendo dunque una drastica interruzione proprio negli anni in cui Sapienza inizia a prodigarsi alla scrittura. Inoltre, nei suoi ultimi anni di vita, Sapienza riprenderà la recitazione per ragioni economiche; si ritrovano importanti accenni a questo periodo tra le pagine dei taccuini editi con il titolo *La mia parte di gioia. Taccuini 1989-1992*, a cura di G. Rispoli, prefazione di A. Pellegrino, Torino, Einaudi, 2013. Il retaggio del mestiere attoriale, della successiva esperienza di produzione cinematografica accanto al regista Citto Maselli e della simultanea scrittura teatrale (che, a partire dagli anni '60, attraversa un vasto arco temporale) permea l'intera produzione letteraria dell'autrice tanto sul piano strutturale e stilistico, e particolarmente nelle narrazioni post-detenzione attraverso una «scrittura che ha le movenze di una macchina da presa» (M.G. Catalano, *Goliarda Sapienza e le «libere donne» di Rebibbia*, in G. Traina e N. Zago (a cura di), *Carceri vere e d'invenzione dal tardo Cinquecento al Novecento*, Atti del Convegno internazionale di Ragusa-Comiso (14-15-16 novembre 2017), Roma, Bonanno, 2009, p. 610), quanto sul piano della tematizzazione (in quest'ultimo ambito, si veda in particolare la monografia di M. Rizzarelli, *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia*, Roma, Carocci, 2018). Per un approfondimento sui legami tra letteratura e arti visive nel percorso artistico di Sapienza, si veda S. Rimini e M. Rizzarelli (a cura di), *Un estratto di vita. Goliarda Sapienza fra teatro e cinema*, Lentini, Duetredue, 2018. In tale studio si rimanda inoltre ad una fornita bibliografia critica sull'argomento.

2. Il termine 'cinematografara', utilizzato da Sapienza stessa nella scrittura privata e nel romanzo postumo *Appuntamento a Positano* — composto nel '54 e dunque testimone di tale esperienza — è un'espressione consolidata nella critica, a partire dall'autobiografia *La porta è aperta. Vita di Goliarda Sapienza* di Giovanna Providenti, per indicare l'attività di assistenza alla produzione cinematografica svolta da Sapienza negli anni '50, inglobante una serie di mansioni che vanno «dal doppiaggio all'interpretazione, dall'intensa (seppur non accreditata) collaborazione alla sceneggiatura all'assistenza alla regia di molti film del compagno», come ricordato da Citto Maselli (in M. Rizzarelli, «Io non dico bugie! Invento!» *L'arte della performance nelle pièce e nei soggetti cinematografici di Goliarda Sapienza*, in S. Rimini e M. Rizzarelli (a cura di), cit., p. 95).

3. Tale aspetto, poco vagliato attualmente dalla critica, è emerso da ricerche di archivio svolte da Alessandra Trevisan, che traccia un'eshaustiva ricognizione nel suo studio *Goliarda Sapienza atipica «giornalista militante»*, «Italianistica Debreceniensis», vol. XXIV, 2018, pp. 198-214. Un altro saggio, utile ai fini del discorso intrapreso in tale sede, è A. Trevisan, «Fermare la fantasia». *Leggere L'Università di Rebibbia di Goliarda Sapienza attraverso lettere e documenti inediti*, «DIACRITICA», vol. IV, 2018, n° 24, pp. 37-57. Trevisan vi prende in esame per la prima volta l'articolo sul carcere di Voghera che tratteremo nel presente saggio. Ringraziamo, inoltre, la ricercatrice di averci fornito una versione digitalizzata dell'articolo.

4. L'espressione, utilizzata dalla scrittrice per indicare la scrittura letteraria, è contenuta nelle pagine dei taccuini degli anni '90. Come accennato, nella scrittura privata di quegli anni, si riscontra una crescente insofferenza della scrittrice derivante dalla difficoltà a conciliare il «lavoro esterno (per il pane) e interno (la narrativa)» (G. Sapienza, *La mia parte di gioia. Taccuini 1989-1992*, cit., p. 188).

5. «Ho fatto tutti i mestieri» (ivi, p. 104).

6. La categoria del «doppio talento» è stata formulata in sede critica da Michele Cometa in riferimento a «scrittori che fanno ricorso ai media visuali durante la creazione letteraria o accanto ad essa» (M. Cometa, *Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel "doppio talento"*, in M. Cometa e D. Mariscalco (a cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2014, p. 48). Studi recenti e in perenne aggiornamento, gravitanti particolarmente intorno a FAScinA (Forum Annuale delle Studiose di Cinema e Audiovisivi) e alla rivista su letteratura e visualità *Arabeschi*, tentano un allargamento e un adattamento di tale assioma che sia in grado di rispondere alla sua applicazione alle copiose produzioni interartistiche di donne attrici e scrittrici.

7. Maria Rizzarelli ha il merito di aver delineato un esaustivo inquadramento teorico sulla questione delle attrici-scrittrici e una prima 'mappatura della divagrazia', prendendo in esame anche il caso di Goliarda Sapienza. Diversi contributi di Rizzarelli risultano pionieristici in tale prospettiva: accanto al già citato volume, curato insieme a Stefania Rimini, *Un estratto di vita. Goliarda Sapienza fra teatro e cinema*, che sistematizza e apporta nuovi tasselli allo studio del dialogo interartistico nel percorso di Sapienza, si veda anche M. Rizzarelli, *L'attrice che scrive, la scrittrice che recita. Per una mappa della 'divagrazia'*, in L. Cardone, G. Maina, S. Rimini e C. Tognolotti (a cura di), *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, «Arabeschi», n° 10, luglio-dicembre 2017. Si veda, inoltre, l'articolo di Rizzarelli contenuto nel presente volume.

8. Riprendiamo una riflessione di Elisabetta Zito — direttrice della Casa Circondariale Piazza Lanza di Catania —, ormai condivisa da molti ricercatori che si occupano di carceri femminili in termini sociali e giuridici, secondo cui «il carcere di oggi non ha realmente fatto i conti con la presenza femminile. Il carcere assorbe la personalità della detenuta in una struttura pensata e gestita in funzione del maschile» (E. Zito, *La storia minore delle donne nel carcere italiano: dalla diversità alla subalternità nell'uguaglianza*, in S. Arcara, L. Capponcelli e A. Fabiani (a cura di), *Ne uccide più la parola. Lessici dell'odio e pratiche di reclusione*, Pisa, ETS, 2018, p. 180). La condizione penitenziaria delle donne è connotata dal silenzio — da un vuoto critico che riflette il disinteresse, fino alle soglie del secolo scorso, nei confronti delle donne e di altre minorità penitenziarie — e dalla constatazione dell'inadeguatezza di un sistema che considera la donna solo nel suo ruolo riproduttivo, che le garantisce privilegi specifici esclusivamente nella sua funzione materna. Non potendo entrare nel merito di una questione che comporterebbe approfondimenti in diversi settori, vorremmo portare l'attenzione sul crescente proliferare di studi, in prevalenza miscellanee di saggi o atti di convegni, che cercano di definire la peculiarità della reclusione femminile all'interno della produzione letteraria: accanto al testé citato volume *Ne uccide di più la parola. Lessici dell'odio e pratiche di reclusione*, si veda I. Heullant-Donat, J. Claustre, É. Lusset e F. Bretschneider (a cura di), *Enfermements. Le genre enfermé : hommes et femmes en milieux clos (XIII^e-XX^e siècle)*, vol. III, Parigi, Publications de la Sorbonne, 2017.

9. La categoria ermeneutica della 'personaggia' è stata elaborata — e applicata, per la prima volta, all'opera di Goliarda Sapienza — da Nadia Setti, nel quadro di alcune giornate di studi svolte dalla Società Italiana delle Letterate. Per un approfondimento, si rimanda al volume di R. Mazzanti, S. Neonato e B. Sarasini, *L'invenzione delle personagge*, Roma, Iacobelli, 2016.

10. Si vedano, a titolo di esempio, le allusioni contenute nella sezione «Dopo Rebibbia» in G. Sapienza, *Il vizio di parlare a me stessa. Taccuini 1976-1989*, a cura di G. Rispoli, prefazione di A. Pellegrino, Torino, Einaudi, 2011. In questa sede, faremo riferimento all'edizione Kindle dell'opera.

11. Archivio Privato Sapienza-Pellegrino, faldone 23. A partire da questo momento, faremo riferimento così a carte inedite contenute nell'archivio privato Sapienza-Pellegrino, la cui digitalizzazione è in corso di svolgimento nel quadro di una borsa dottorale attribuita dal DISUM (Dipartimento di Scienze Umanistiche) dell'Università degli studi di Catania alla dottoranda Silvia Tripodi. Ringraziamo la ricercatrice che ci ha gentilmente fornito le digitalizzazioni delle carte citate in questo articolo.
12. Archivio privato Sapienza-Pellegrino, faldone 19.
13. Il termine 'trasparenza', così come il sinonimo 'chiarezza', appare con insistenza nelle pagine inedite della prigionia e riecheggia in tutta la produzione del carcere. Tale nozione rappresenta, difatti, un nodo critico fondamentale nella lettura del contraddittorio rapporto di rispecchiamento e opposizione tra la comunità carceraria e la società esterna.
14. Archivio privato Sapienza-Pellegrino, faldone 23.
15. Archivio privato Sapienza-Pellegrino, faldone 19.
16. A tal proposito, nell'*Università di Rebibbia*, troviamo un'importante dichiarazione di poetica che ci mostra la coscienza della scrittrice di un diverso approccio al carcere nel politico e nel detenuto comune, da cui derivano differenti modalità scritte, e del carattere innovatore della sua produzione: «Di questo pianeta tutti pensano di sapere tutto esattamente come la Luna senza esserci mai stati. Perché chi ha avuto la ventura di andarci, appena fuori si vergogna e ne tace o, chi non se ne vergogna, s'ostina a considerarla come una sventura da dimenticare. Solo il politico si attarda a raccontare del carcere, ma la ragione per la quale c'è stato è troppo "onorevole" per poter dare la misura del vero carcere: quello dei ladri, degli assassini, dei maledetti per intenderci. Il politico ne esce rafforzato nell'orgoglio e il suo racconto è viziato dall'epicità» (G. Sapienza, *L'università di Rebibbia*, a cura di A. Pellegrino, Torino, Einaudi, 2012, pp. 47-48).
17. Per un approfondimento sulle due fasi scritte di Sapienza, si vedano gli studi di Mariagiovanna Andrigo sullo stile autobiografico della scrittrice, e in particolare il saggio *L'evoluzione autobiografica di Goliarda Sapienza: stile e contenuti*, in G. Providenti (a cura di), *«Quel sogno d'essere» di Goliarda Sapienza. Percorsi critici su una delle maggiori autrici del Novecento italiano*, Roma, Aracne, 2012, pp. 117-130.
18. L'espressione è utilizzata dalla scrittrice stessa, nella scrittura diaristica, per indicare il proprio corpus autobiografico.
19. La metafora del «carcere-inconscio», espressione usata dalla scrittrice stessa, è contenuta nella sezione dei taccuini della fase detentiva. Riportiamo un passaggio emblematico: «Come immaginavo non si può scrivere niente se non l'hai provato, vissuto almeno in parte, e ho fatto bene ad approdare qui perché purtroppo, essendo la mia ricerca focalizzata sull'inconscio, e il carcere essendone l'unica forma vivente che si avvicina a questa creazione primaria, dovevo almeno una volta incontrarlo» (G. Sapienza, *Il vizio di parlare a me stessa. Taccuini 1976-1989*, cit., «Carcere di Rebibbia»).
20. P. Violi, *Narrazioni del sé fra autobiografia e testimonianza*, «EC-Rivista online dell'Associazione Italiana Studi Semiotici», pubblicato in rete l'11 marzo 2009, <www.ec-aiss.it/index_d.php?recordID=429>.
21. Archivio privato Sapienza-Pellegrino, faldone 19.
22. *Ibid.*
23. Archivio privato Sapienza-Pellegrino, faldone 23.
24. G. Sapienza, *L'università di Rebibbia*, cit., p. 44.
25. *Ivi*, pp. 37-38.
26. Per un approfondimento sulla questione, mi permetto di rimandare al mio articolo, *Les corps déviants des détenues dans «L'Université de Rebibbia» et «Les Certitudes du doute» de Goliarda Sapienza: du corps «modélisé» au corps «libéré»*, «Les Nouveaux Cahiers de MARGE», n° 2, 2020, in corso di pubblicazione.
27. G. Sapienza, *L'università di Rebibbia*, cit., p. 91. Il corsivo è nel testo.

28. A tal proposito, risulta particolarmente interessante il riferimento, contenuto nella lettera che accompagnava il primo invio del manoscritto dell'*Università di Rebibbia* a Sergio Pautasso, alla pubblicazione della propria opera quale fulcro di una svolta positiva per il suo immobilismo derivante da «troppo orgoglio isolano [...] troppa concentrazione solo sulla propria ricerca solitaria» (Archivio privato Sapienza-Pellegrino, faldone 23).

29. G. Sapienza, *Il vizio di parlare a me stessa. Taccuini 1976-1989*, cit., «dopo Rebibbia».

30. *Ibid.*

31. Per una ricostruzione del dibattito criminologico sulla devianza femminile, quale riflesso di un retaggio culturale diffuso fino ai giorni nostri, si vedano in particolare S. Ronconi e G. Ruffa (a cura di), *Recluse. Lo sguardo della differenza femminile sul carcere*, prefazione di S. Anastasia, postfazione di F. Corleone, Roma, Ediesse, 2014 e G. Cianciola, *Genere e crimine nella società postmoderna*, Roma, Aracne, 2009.

32. G. Sapienza, *Il vizio di parlare a me stessa. Taccuini 1976-1989*, cit., «Dopo Rebibbia».

33. Si veda, a titolo di esempio, un'osservazione contenuta nei taccuini: «[...] nessuna delle donne che ho conosciuto, e nemmeno quelle di cui mi hanno raccontato, è entrata qui per una sua azione, ma sempre trascinata da un uomo» (G. Sapienza, *Il vizio di parlare a me stessa. Taccuini 1976-1989*, cit., «Carcere di Rebibbia»).

34. Archivio privato Sapienza-Pellegrino, faldone 19.

35. L'espressione è contenuta in un'intervista rilasciata a Grazia Centola pubblicata su «il manifesto» il 15 febbraio 1983 ed è ripresa da A. Trevisan, «Fermare la fantasia». *Leggere L'università di Rebibbia di Goliarda Sapienza attraverso lettere e documenti inediti*, cit., p. 7.

36. L'intervista che citeremo è stata messa online su YouTube il 19 giugno 2011: <<https://youtu.be/ojXxjHr6MU0>>.

37. G. Sapienza, *L'università di Rebibbia*, cit., pp. 110-111.

38. Si veda l'emblematica metafora del carcere-inconscio contenuta nei taccuini, a cui si è già fatto accenno.

39. La citazione è contenuta nell'intervista a Grazia Centola in A. Trevisan, «Fermare la fantasia». *Leggere L'università di Rebibbia di Goliarda Sapienza attraverso lettere e documenti inediti*, cit., p. 7.

40. G. Sapienza, *L'università di Rebibbia*, cit., p. 81.

41. G. Sapienza, *Il vizio di parlare a me stessa. Taccuini 1976-1989*, cit., «Carcere di Rebibbia».

42. Archivio privato Sapienza-Pellegrino, faldone 15.

43. In tale lettera, la scrittrice dice a Pautasso di aver poco tempo, ringraziando l'editore per il suo «consiglio di agire [...] cosa che da buona isolana mi aveva sempre ripugnato ed era un errore» (Archivio privato Sapienza-Pellegrino, faldone 15).

44. G. Sapienza, *Il vizio di parlare a me stessa. Taccuini 1976-1989*, cit., «Carcere di Rebibbia». Analoghe osservazioni si ritroveranno nella produzione romanzesca.

45. Un riferimento a queste carceri femminili speciali, che erano state concepite in quegli anni principalmente per arginare il fenomeno del terrorismo politico, è contenuto nel discorso di un personaggio, Roberta, dell'*Università di Rebibbia*.

46. Archivio privato Sapienza-Pellegrino, faldone 18.

47. *Ibid.*

48. Il testo di E. Goffman, *Asiles : études sur la condition sociale des malades mentaux et autres reclus*, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1968 [1961] rappresenta una vera e propria pietra miliare nello studio dei meccanismi afferenti alla micro-sociologia carceraria. Il testo di Goffman è stato consultato e viene citato in lingua francese vista l'impossibilità di reperire altre versioni dell'opera a causa della crisi sanitaria in corso.

Per una declinazione di tali concetti in relazione al contesto detentivo femminile, si vedano le ricerche di Corinne Rostaing a partire dalla tesi di dottorato pubblicata con il titolo *C. Rostaing, La relation carcérale. Identités et rapports sociaux dans les prisons pour femmes*, Parigi, Presses universitaires de France, 1997.

49. G. Sapienza, *Il vizio di parlare a me stessa. Taccuini 1976-1989*, cit., «Carcere di Rebibbia».
50. G. Sapienza, *L'università di Rebibbia*, cit., p. 8.
51. Ivi, p. 3.
52. Ivi, p. 6.
53. Ivi, p. 66.
54. Ivi, p. 135.
55. Tale elemento costituisce un tratto peculiare della scrittura teatrale di Sapienza: mentre la ritualità della morte, con una patina mistico-sacrale, è il nucleo preminente di *Tre signore e un cherubino*, la questione del rito della *performance*, con una particolare attenzione accordata alla costruzione dei ruoli nel complesso sistema relazionale e aggregativo, permea *La rivolta dei fratelli*. Quest'ultima *pièce*, di cui non si conosce l'esatta data di composizione, condivide inoltre con le narrazioni del carcere un'altra tematica importante: quella della sperimentazione di un modello di collettività 'familiare' avulso da legami di sangue.
56. Archivio privato Sapienza-Pellegrino, faldone 13.
57. Nel frontespizio vengono riportati i dettagli inerenti alla pubblicazione del romanzo che avvenne poco prima della redazione dell'articolo di Voghera.
58. Riprendiamo la terminologia utilizzata da Linda Hutcheon, la cui "teoria degli adattamenti" ha fornito degli stimoli di riflessione importanti nello studio del raffronto tra la produzione romanzesca e la trasposizione teatrale (L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma, Armando Editore, 2011 [2006]).
59. G. Sapienza, *L'università di Rebibbia. Progetto teatrale dal romanzo omonimo*, in G. Sapienza, *Tre pièces e soggetti cinematografici*, introduzione e cura di A. Pellegrino, Milano, La Vita Felice, 2014, p. 329.
60. C. Meldolesi, *Forme dilatate del dolore. Tre interventi sul teatro di interazioni sociali*, «Teatro e Storia», vol. XXXIII, 2012, p. 358. In questo saggio, lo studioso riprende la teoria di Coupeau tentandone un adattamento al contesto delle produzioni teatrali in ambito carcerario e inserendola in una riflessione più generale sul valore del dispositivo teatrale nella trattazione di problematiche legate alla devianza.
61. G. Sapienza, *L'università di Rebibbia. Progetto teatrale dal romanzo omonimo*, cit., p. 326.
62. Ivi, p. 325.
63. Ivi, p. 328.
64. *Ibid.*
65. *Ibid.*
66. «In poche parole questo uomo assente qui è più mitizzato (potente) che in qualsiasi famiglia, e questo (è nella legge dell'intelligenza della fantasia) appunto perché lui è assente» (G. Sapienza, *Il vizio di parlare a me stessa. Taccuini 1976-1989*, cit., «Carcere di Rebibbia»).
67. Riprendiamo la terminologia coniata da Erving Goffman, nel testo precedentemente citato, per indicare tutti quei meccanismi messi in atto dal recluso al fine di supplire all'assenza di determinati oggetti o condizioni rimanendo padrone di se stesso e del proprio corpo. Uno studio di tale questione nella produzione romanzesca di Sapienza consentirebbe nuove prospettive di analisi di alcune problematiche soggiacenti al testo, quali la performatività nella riproduzione di modelli interazionali ripresi dal mondo esterno (si veda il dialogo sull'omosessualità nell'*Università di Rebibbia* e quello sulla famiglia nelle *Certezze del dubbio*, in cui la scrittrice decostruisce le 'regole del gioco' mettendo in luce come tali modelli derivino da una necessità compensatoria delle detenute) e la correlata questione di un'esacerbata ricerca di "femminilità" all'interno del carcere (quest'ultima è la "strategia compensatoria" predominante nelle prigioni femminili, secondo gli studi sociologici effettuati da Corinne Rostaing).
68. G. Sapienza, *L'università di Rebibbia. Progetto teatrale dal romanzo omonimo*, cit., p. 325.
69. Ivi, p. 327.
70. Ivi, p. 329.

71. C. Segre, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984, p. 18. La «funzione esplicativa» si contrappone alla funzione «comunicativa o performativa nella finzione scenica» (*ibid.*), che hanno un ruolo secondario nella *pièce* di Sapienza.
72. G. Sapienza, *L'università di Rebibbia. Progetto teatrale dal romanzo omonimo*, cit., p. 326.
73. *Ibid.*
74. *Ibid.*
75. Riprendiamo un'espressione utilizzata da Cesare Segre in *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, cit., p. 18.
76. G. Sapienza, *L'università di Rebibbia. Progetto teatrale dal romanzo omonimo*, cit., p. 325.
77. *Ibid.*
78. *Ivi*, p. 327.
79. *Ivi*, p. 325.
80. *Ivi*, pp. 328-329.
81. *Ivi*, p. 329.
82. *Ibid.*

RIASSUNTI

Attraverso l'analisi del cospicuo corpus afferente all'esperienza detentiva di Goliarda Sapienza e il filtro di alcuni documenti inediti che ci permetteranno di esaminare in controluce gli intenti e i moventi alla base dei vari processi intellettuali e creativi, il presente articolo si propone di indagare in che misura e tramite quali modalità rappresentative il carcere fu oggetto di una transcodificazione che, partendo dalla scrittura diaristica, coinvolse la militanza, la finzione romanzesca e quella teatrale. Verranno presi in esame i punti di convergenza tra le diverse attività intellettuali ed artistiche e le soggiacenti implicazioni estetiche legate alla metamorfosi della narrazione nei suoi passaggi intermodali, con l'intento di fornire una visione più ampia e nuove piste ermeneutiche per lo studio delle narrazioni del carcere di questa singolare figura di donna detenuta e autrice.

À travers l'analyse de l'imposant corpus concernant l'expérience pénitentiaire de Goliarda Sapienza et le prisme de certains documents inédits qui nous permettront d'examiner en détail les raisons et les intentions à la base des différents processus intellectuels et créatifs, cet article se propose de sonder dans quelle mesure et de quelle manière la prison a été l'objet d'un transcodage, qui commence avec l'écriture des carnets et traverse la pratique militante, la fiction romanesque et théâtrale. Nous nous focaliserons sur les points de contact entre les différentes activités intellectuelles et artistiques ainsi que sur les implications esthétiques liées à la métamorphose de la narration dans ses mutations intermodales, dans le but de fournir une vision plus complète et de nouvelles pistes herméneutiques pour l'étude des récits carcéraux de cette figure singulière de femme détenue et écrivaine.

The paper analyses the impressive corpus in which Goliarda Sapienza came to grips with her penitentiary experience. It uses some unpublished documents to examine in detail the reasons and intentions that lie behind various intellectual and creative processes. It aims at showing to what extent and in what ways prison was the object of a transcodification including militant practice as well as the writing of notebooks, novels and theatrical fiction. By focusing on the

points of contact between Sapienza's different intellectual and artistic activities, and by stressing the aesthetic implications of the metamorphosis of narrative in its intermodal mutations, the essay aims at providing a more complete vision of, and new hermeneutic paths for, the study of the prison narratives of this singular figure of female prisoner and writer.

INDICE

Mots-clés : Goliarda Sapienza, prison, Rebibbia, transcodage

Parole chiave : Goliarda Sapienza, carcere, Rebibbia, transcodificazione

Keywords : Goliarda Sapienza, prison, Rebibbia, transcodification

AUTORE

MARA CAPRARO

Université Grenoble Alpes

mara.capraro@univ-grenoble-alpes.fr et maracapraro@libero.it